

芸術の自律性と、その制度化について

大 塚 晴 郎

〔抄 録〕

本論は芸術の自律性に基づく芸術界特有の秩序を考察することを目的としている。既に「文化領域における芸術の自律性について」(本紀要 第28号)において、芸術の自律性の文化的価値としての意味的根拠を、また「個人・集団領域における芸術の自律性について」(本紀要 第30号)において、前記の文化的価値の個人による内面化、並びに集団の共有化と、現実的な諸問題について考察してきた。

本号では前記文化的価値の貫徹をより確実にするための制度化の問題を考察し、歴史的経過ならびに、現状について紹介する。また制度のもつ擬制 (fiction) 的性質を考察する。その後各領域の関係を図式化し、統合的に捉える。

キーワード：芸術、自律性、意味一貫性、制度化、象徴化

はじめに

今日一般に芸術作品は価値あるものとされ、そうした作品を生み出す芸術家は偉大な存在として、多くの人達から深い敬意が払われている。

しかしこうした社会意識が生まれたのは、少なくとも18世紀後半から、19世紀以降のものと考える。この頃に芸術の自律性を前提とした芸術愛による信念の体系が形成され、それが芸術界に特有の社会秩序を生み出すことになった点が大きく影響している。今日こうした信念の体系も揺らぎが見られるが、しかし今なおその影響が見られる言説が飛び交うコミュニケーション空間が存在することも事実である。

本論では以上の芸術界特有の社会秩序を、社会学的な視点から考察することを目的としているのであるが、分析をより効果的に進めるために、文化、個人、集団の各領域、及び制度面から個別に接近し、後に統合的に考察する方法を取ることにした。

このうち文化的価値の側面については、既に本紀要第28号において「文化領域に見る芸術の

自律性について」として考察した。また個人的、集団的領域については、同じく第30号において「個人・集団領域にみる芸術の自律性について」として考察した。

第28号の研究では、当初宗教を中心とした伝統的な複合的文化の一部であった芸術が、宗教の合理化を契機に芸術自体も合理化の道を進んだ経過を述べた。さらに文化的価値の独立は、その価値の合理性、純粋性を求めると同時に、文化領域における相対的地位を高めようとする。その結果「芸術の自律性」が求められ、さらに「芸術至上主義」に発展していく。ここでは文化的価値は価値的要素として個人領域、集団領域、さらに制度に影響を与えそれらの統合化の役割を果たすことになる。つまり文化的価値は、その特色として理念的に、或るいは評価的に個人のパーソナリティに内面化し、その行為を規制したり、また集団的に成員がその価値を共有化することによって、共通の方向性を見だし、団結を強めたり、制度化の過程において文化の統合化に関与する。その意味では文化的価値は中枢的役割を演じるのであるが、しかしそれ自身は観念的なものであり、現実における実行性、拘束性は期待し得ない。

以上の文化的価値と、個人、集団価値との関係を、第30号の研究「個人・集団領域にみる芸術の自律性について」で検討してきた。ここでは個人が芸術の自律性を前提とする信念の体系を内省化し、芸術的行為において、価値志向を維持し、行為に置ける意味一貫性を維持することが期待された。それは単に芸術感のレベルではなく、芸術観、人生観に裏付けされた芸術的行為が重視されることになる。またその際、質的に高い目的性、伝統性への配慮も必要である。しかし一般に現代人は様々な態度変更を迫るものであり、芸術の担い手の場合も例外ではない。芸術の制作・受容という極めて孤独な作業の中で自己の行為に意味一貫性を求めることは至難のことであり、求道的な傾向すら帯びることになる。

以上のような個人の立場を擁護するために、集団において価値を共有化し、内部的な凝集力によって維持を図ることが期待される。ここでは文化的価値は集団の目的の妥当性を与える役割を果たす。しかし現実には具体的な課題への遂行過程において、個人的、集団的価値が文化的価値に一致し、意味一貫性を維持することは極めて困難な状況に置かれていることを知った。

こうした個人的、並びに集団的領域において、揺れる文化的価値への志向をより確実なものにするには、その文化的価値を推奨する制度の確立が求められる。本稿では芸術の自律性との関係でこの問題を考えて見ることにしたい。

1. 芸術の自律性の制度化とその支持基盤

E・デュルケムによれば「制度とは集合体によって制定されたあらゆる信念や行為様式」¹⁾をさして呼ぶわけであり、そのことによって初めて拘束力を発揮するのである。しかも制度化されることによって、継続化し、その当時の集団の成員に影響力を発揮するのである。

その意味ではR・Mマッキーヴァーが指摘するように「ほとんどの制度はある程度の永続性を

もって」いる、「ある共同意思によって社会生活の内に確立された秩序の形態」²⁾である。しかも該当の成員だけでなく、その後に入会してきた成員に対しても規範力を発揮するのである。そうしてE・デュルケムが指摘するように「社会制度の殆どは先行世代から既成物のかたちで受け継がれてきたものであり、その形成に我々は何ら関与していず、自問してもそれを生み出した諸原因は知られるものではない」³⁾とすることになる。このことによって集団はパターン化された運営がなされ、現在までに維持されてきた慣習や、取り決め、さらには法に至るまでの社会規範に従って、それぞれの場面においてしかるべき行為様式が見られるのである。

今日のように価値観が多様化した社会では、ある集団、階層や、特定の圏域において効力を有する制度化が見られる。芸術の圏域においても芸術の自律性を中心とした制度化が見られる。芸術の自律性とは、あくまでも芸術それ自身の中に価値を求めることである。さらに言うならば芸術がそれ自身の中に規則を有し、他の規則に拘束されないということになる。従って芸術以外のものとの関係において価値を求めたり、芸術に他の効用を求めることは拒否される。こうした芸術の自律性を中心とする芸術愛の信念の体系を、仮に「美の天蓋」とするならば、こうした信念の体系を共有し、「美の天蓋」を支持することによって、逆に「美の天蓋」に包摂される「地界」が存在する。これを仮に「芸術の圏域」と呼ぶことにする。文化的領域において理念、信念として「美の天蓋」を意識する場合は別として、芸術家、或いは芸術家集団が地上における現実の場において、芸術の自律性を求めることはなかなか至難のことである。芸術がそれ自身の中に価値を求め、それ自身のなかに自己の規則をつくり、それを絶対とすることは、当然他の文化的価値との間に摩擦を生じることになるし、政治的、経済的な価値とも対立を生じることが起こりうる。既に述べたとおり文化的価値が、個人、社会領域を貫徹することは、個人、社会がそれぞれの機能的基盤を有しているために極めて困難なことである。当然のことながら芸術家、あるいは芸術家の集団自体の経済的、社会的自立が前提になる。こうした芸術家の自立を支持するために、芸術の圏域における経済的な関係を知らねばならない。それはまた芸術の圏域における社会関係がどのようになっているのかとも関連する。ここでの「圏域」という概念は、P・ブルデューのchamp（場）には近い。彼の芸術におけるchamp（場）の概念とは芸術の自律的な考えかたが支配している芸術の世界を問題にする際に、これを肯定したり、否定したりする立場をとるのではなく、これを成立させている社会的な空間を場(champ) そのものをとらえ対象にしようとしている。彼によれば文学の場とは作家、批評家、注釈者、学者だけでなく、出版者、雑誌の編集者など、文学に関係し、利害関係を持っている人々の間に結ばれる客観的關係からなる空間をさすことになる。彼がその関係に客観性を認めるのは、彼は文学の場を制度化の歴史的所産とすることによる。そこには個人的な意識や、意志に対して超越的な集合的秩序、並びにその秩序に基づく関係が認められ、特有の客観性があるという考えによるものである⁴⁾。彼の場合主として文学の場を対象として論述を行うが、彼自身これを芸術場に置き換えることを認めている。従ってこれを絵画の場合に例をとるならば

画家、批評家、学者、だけでなく美術関連のマスコミ、雑誌関係者、出版者、画商、パトロン、美術館学芸員などが芸術に関係し、利害関係をもっている人々の間に結ばれている客観的關係からなる空間をさすことにしたい。従って所謂文壇、画壇よりもさらにより広く空間を捉え、一般でいう文学界、美術界と言われるものに近い概念である。それはまた本論で掲げる「美の天蓋」に包摂される「地界」でもある。つまりこの圏域に存在するものは、肯定、否定の關係なく何らかの形で「美の天蓋」を意識して存在していると考えられるのである。

P・ブルデューによれば文学の場は19世紀（フランスの第2帝政期）に誕生したもので、出版市場の成立を背景として文学を職業としようとした人達が大量に出現したことによって形成された場である。この文学場の形成によって、文学関係者たちはこの場における互いのコミュニケーションや、評価の与え合いのなかでしか活動できないようになった。この文学場こそが全ての文学活動に意味を与え、作家集団を構造化する空間である。従って作家はこの場を常に意識してしか生活できないことになったし、批評家、出版者、雑誌関係者などもまた同様である。それは芸術場における画家、批評家、画商などにも適用される。また単にフランスだけでなく、我が国においても同様の空間が見られる。こうした空間はある意味で制度化され、ここに関係する全ての人に作用する。

三木清は芸術の制度化の一つとして芸術の古典の例を掲げている。芸術における古典とは何であるのか。古典とは我々の趣味の基準となり、我々の制作にとって模範となるものである。かかるものとして古典は価値高き作品でなければならない。しかもその有する価値が伝統的、従って慣習的に定まっていることが古典の一つの特徴である。古典が古典と言われる価値は、我々が一々批評した上で初めて定めたものではない。かえって我々は古典によって我々の趣味を教育し、その基準を定めるのである。我々はもとより、専門的な芸術史家ですら、古典として伝わる全ての作品を一つ一つ自分で吟味した後にそれらを古典として認めたのではない。古典は信用を基にしている。古典とはある伝統的なもの、神話的なものである。それはまた擬制的（fiction）である。単に価値があるというのみでなく、何らかの神話的なところがなければ古典として通用しない。もちろんそれは単なるミュトス（ギリ mythos 神話、伝説）ではなく、どこまでも批評に耐えうる価値を有するものでなければならず、その意味においてロゴス的なものとしている⁵¹。

ブルデューによれば文学場、芸術場、及び哲学場は、若い頃から早々と古典に親しみ、古典によって自己の趣味を学び、文化に関する秘跡の儀式を執り行うべく、訓練されてきた人々の敬愛心によって守られてきた領域である。それは歴史的なプロセスの中で、お互いに「美の天蓋」を意識し、個別的な経験を美の關係する規範に仕立て上げ、俗なるものは一切排除すべき空間である。この領域における科学的客観化の作業に対して抵抗する。同様に経済的側面についても市場原理の基本的な作用に対して抵抗する。先に述べたように他の文化的価値、政治的価値、経済的価値と対立するのである。この空間は芸術に関する空間であり、経済的な原理の

みでなく、広く文化・社会関係が問題になるのである。つまり経済学的対象であると同時に社会学的対象といえるのである。

ところで芸術作品の象徴性、さらに言うならば芸術における制度の擬制性は如何にして生成されるのか。この点に関してP・ブルデューは「芸術作品の価値の生産者は芸術家なのではなく、信仰の圏域としての（文化－芸術）生産の場である」⁶⁾とし、神聖で正当性を認定されたオブジェとしての芸術作品は、生産の場に参加している行為者たちすべてを含めた人々の集団の壮大な事業の所産としている。この集団には正当性を認定された巨匠から無名の芸術家や作家も加わるし、批評家や、出版者や、自信に満ちた販売者や、熱狂的な顧客も含まれ、それぞれに利益は全くばらばらであるが、みな同じ信念をもって協力してなされる象徴的錬金術の結果である。ここでいう信仰の圏域こそ、我々が今問題としている芸術の圏域であり、象徴性の対象とされる芸術作品と関係し、それぞれの役割を担当する担い手の集まる場なのである。

P・ブルデューは「象徴的生産事業を、芸術家によってなされる物質的製造行為に還元することの不可能性が、おそらく今日ほどはっきり表面化したことはかつてない。新たな定義による芸術的作業は、芸術家たちをこれまで以上に注釈および注釈者という随伴者に従属させることになる」⁷⁾と主張する。

それはあたかもE・デュルケムの「宗教生活の原初形態」におけるトーテミズムに近い状況をあらわす。トーテムは主として動植物である。彼等はこの動植物に神秘性を見いだす。それらを食べ、殺し、採集することの禁忌があり、それらに接触することはタブー視される。それはトーテム神を象徴し、同一であると思われる氏族あるいは部族を象徴している。従ってトーテムは象徴である。芸術の場においては、芸術作品ならびにその作家に対して、批評家、序文執筆者、画商などの集合全体によって象徴的錬金術をほどこしトーテムに仕上げる。言わば信仰の生産であり、集合の沸騰現象の結果、その集合全体の信仰の体系のなかに組み込まれるのである。そこに個人の意志を越えた集合的秩序が厳然として成立してくるのである。またこの信仰の体系を維持することが、この圏域の成員にとっても戦略的に有意義なのである。

この戦略は先に見たように芸術（家）の自律性が核とされ、芸術の圏域において芸術を擁護し、その象徴性を重視しながら、一方において一般社会の価値体系と隔絶し、しかも逆に己の価値体系を一般社会に浸透することが目的とされている。そこには芸術家という教祖によって制作された芸術作品を象徴のハードとし、芸術の圏域の成員により象徴のソフト化が進められ、圏域全体で象徴作用を推進し、継続維持が計られる。

以上「美の天蓋」と関係する「地界」について紹介してきた。これらの領域に集まる人々や集団、さらには機関は実はそれぞれに固有の目的を有するのであるが、少なくともこの圏域に参加する以上、その目的を直接表明するのではなく、芸術の自律性を尊重し、意識することが必要であるということである。したがって同じ圏域においても先に見た両義性に対する対応が異なり、圏域の中心部分と周辺部分とでもその差は見られる。また経済的社会的諸条件によ

でも異なってくる。両義性の一面である純経済性は需給関係の原理から、需要が高いバブル期などは制作量の限定される芸術家の立場が有利であり、不況期には逆に弱くなる。こうした原理の上に如何に長期的に芸術の自律性を維持するかが、関係者に問われることになり、圏域の課題ともなる。

2. 芸術の制度化とその歴史的背景

以上で芸術の自律性に関係する芸術のchamp（圏域）について考察し、併せてchampの構造についても若干触れてきた。ここではさらに構造を形成している具体的な機関、要素といったものについて、歴史的背景との関係で見てみたい。芸術の自律性を援護しつつ、芸術の象徴の権威付けに貢献している機構として、まず国家を掲げねばならない。それは国家による芸術の擁護であるが、反面支配でもある。この点は芸術の自律性の観点から重要なことである。なぜならば芸術の自律性維持のための国家の擁護が、逆に芸術の自律性を損なうということも十分ありうることである。反体制の芸術はそうした問題を示している。

国家による芸術の擁護の制度化の典型に、フランスのアカデミーがある。アカデミーという名称は、もともとギリシャにその発生を見ている。アテネの西北でプラトンが弟子と語った場所がアカデーメイア（AKademeia）と呼ばれたところからその名が生まれていると言われる。その後イタリアからヨーロッパにかけて16世紀から19世紀にかけて多数のアカデミーがつくられていった。アカデミー・フランセーズは、1634年にまず国語の純化を目指してつくられ、その後文学・科学・音楽・建築などのアカデミーがつくられた。また1648年には王立絵画彫刻アカデミーが設立された。しかしこの段階では、王室の保護を受けていたとはいえ同業者組合と、その組合員である芸術家の関係維持を目的にされていた。しかし1661年以降はルイ14世の絶対王政の時代を迎え、コルベール（1619～1683）によってアカデミーも行政組織の中に組み込まれるようになる。1664年改めて王立アカデミーが設置され、メンバーは王室から財政的な保証を受けると同時に、王室に関係する美術の仕事の一切を独占することになった。また1667年には芸術家養成のための教育制度が整備され、シャルル・ル・ブラン（1619～1690）によってアカデミー美学が形成された。アカデミーは古典である古代ギリシャ芸術を重視する。それは対象を明確に認識し、知的、合理的、現実的な精神を尊重した。遠近法、数学的人体比例、幾何学的な安定した構図、正確な明確表現がその基礎とされた。

なおアカデミーの理論と教育に内在している前提には次のようなものがある。「つまり芸術の実践と享受、あるいは趣味の練磨にかわるものはすべては合理的な理解の範囲内でもたえられること。またそれは教え、学ぶことが出来、理論的な諸規則に還元出来るということである。芸術におけるアカデミズムという現象はル・ブランのアカデミーに限定すれば、恐らく啓蒙主義の時代を特徴づける合理主義の最も極端な表明であった」⁸⁾とされる。

アカデミーの学生の優遇策としては、兵役の免除の他、奨励金制度があり、そのうちもっとも有名なものにローマ賞があった。1666年からローマにフランス館を設け、ローマ賞に入賞するとフランスからローマに派遣し、経済面の援助を行い芸術に専心できるようにした。学生にローマにある古代ローマ、ルネッサンスなどの芸術作品を研究させ、研究結果を作品として本国に送ることを義務づけていた。

こうしたアカデミーの權威を、さらに高めたものとしてサロン（官展）がある。始めルーブル宮のサロン・カレで展示されたのでサロンと呼ばれるようになった。多少とも定期的に開催されるようになったのは1725年以降とされている。

1789年フランス革命の後、1791年の国民会議によってフランス人のみでなく、外国人も含め、さらにアカデミーの会員であろうが、なかろうが、全ての芸術家に彼等の作品を、ルーブルの定められた場所に展示できるようにした。しかし出品作が増加し、結局展示許可は政府の任命する15人のメンバーからなる委員会の審査を経なければならなくなる。

この審査のメンバーにはアカデミー会員、国立美術学校、学士院などが選ばれ、時には行政当局も応援した。また展示作品の中から美術大臣が買上げ、リュクスアンブル宮などに展示した。19世紀に入りこの王宮は王立美術館になった。

その後作品出品の資格や、審査の方法については若干の修正がなされている。1849年には審査員は芸術家自身が選出することになった。しかし19世紀の新しい絵画についてはサロンは極めて厳しい態度を取り続けた。その後マネーの落選展など種々の反アカデミー運動も起こり、サロン側の反省もあって1880年の法令で「フランス芸術家協会」（Salon des Artistes Français）と名称を変更、在野団体となった。

以上の王室アカデミーの歴史は国家による芸術（家）の自律性の擁護策であり、同時にその權威によって芸術家の位置を向上し、その象徴性を高めることが狙いであった。しかし芸術（家）の自律性が守られるのは、あくまでも国家が必要とする一定の質の芸術であり、その枠内の芸術家であった。そこには一定の芸術に関する社会的な空間としての場が準備され、この圏域の外にある芸術家にとっては厳しい経済的条件は変わらなかった。

一般の観衆に公開される展覧会が制度として確立されたのは、先述の1664年にフランスの王立アカデミーが設置されてからである。またパリにならって、18世紀後半以降ヨーロッパの主要都市においてもアカデミーを中心とする展覧会が開かれるようになった。19世紀になると「サロン」は芸術家の公式の作品発表の場として重要な役割を果たし、1851年以降しばしば万国博覧会と結びついて隆盛をきわめた⁹⁾。

次に我が国の場合であるが、芸術の概念が本格的に意識され、その下に芸術活動が展開されていくのは明治以降である。明治政府による新体制は、啓蒙的絶対主義の性格を有し、開国と産業奨励策によって欧米の先進資本主義国に追いつこうとした。従って当初美術に関連する業務も、工部省において、殖産興業の一環として扱われていた。その頃の美術は寧ろ技術的要素

が重視され、当時設置されていた工部美術学校が美術家というよりも、職人ないし技術者を育成することを目的としていたことにも伺える。また当時の博物館における分類が「天産（天造物）」「考証物品（含む美術品）」「工業物品」といったところからも、美術品に対する制度上の曖昧さが伺われる。こうした美術、芸術の観念の曖昧さは制度上の扱いの不明確さとなり、また官僚機構の縄張り争いとも結び付き、内務省、農商務省、宮内省、文部省が関係した時期があった。文部行政が美術に大きな影響力を有するようになるのは、岡倉天心が文部官僚として活躍した時期以降である。そうして明治22年（1880）の東京美術学校開設、帝国美術博物館設置、同23年雑誌「国華」の創刊、帝室技芸員制度の実施、さらに明治40年（1907）の文部省主催による日本美術展覧会（文展）開催と進み、芸術の制度が一応確立されるのである。

この間、明治政府の芸術政策は国家の統一、近代化の中で文化の統合の一環として推進されたのである。江戸時代の幕藩体制、身分制度のなかで育ってきた文化を統合するということは、実際には至難の事業であったと思われる。例えば江戸時代の芸術の核とも言える日本画について眺めてみてもその間の事情は理解できる。当時日本画は身分制度と結び付いて幕府の御用絵師として活躍し、武家に力を有した狩野派、公家に支持された土佐、住吉派、町民に愛好された浮世絵といった流れがあった。しかし明治初期の社会的混乱の中で身分制度が崩壊し、生活基盤を失い、日本画も衰亡の危機に直面していた。明治15年（1882）開催の農商務省主催の内国絵画共進会では次の出品分類がなされたという記録がある。即ち（第1区）巨勢、宅間、春日、土佐、住吉、光琳派、（第2区）狩野派、（第3区）支那南北派、（第4区）菱川、宮川、歌川、長谷川派など、（第5区）円山派、（第6区）第1区より第5区までの諸派の加わらざるものである。つまり日本画としての統合が未だ成されず、画派が合い争っている状態を示している。こうした状況について、フェノロサは明治17年（1884）次のような批判を行っている。即ち「絵画共進会において宗派の区別を設くる以来、各画家は自らその門派に誇るの悪弊を生ずるに至れり」（第2回内国絵画共進会について、フェノロサ氏演説筆記）とある。その後フェノロサは狩野芳崖、菱田春草、横山大観、下村観山などによって、日本画の共通の基盤を形成しようとした（大日本美術新聞32号（1886年6月）「日展史」）。国家統一のためには、芸術の場においても共通の基盤が必要なのである。

また明治政府は当初殖産興業政策の一環として、西欧技術の移植に務め、その中で西洋画法や、彫刻技法の輸入にも力を注いできた。しかしその後国粹主義運動が盛んになり、古来の芸術的、技術的要素のある品々の海外流出を抑制するとともに、新しく輸入された西欧の芸術に関する観念に基づき、日本古来の宗教美術品や、建築、室内装飾品などを芸術的視点から再構築した。さらに北沢氏の指摘¹⁰にみられるように、美術という翻訳概念が生み出されることによって、我が国の芸術の制度化に重要な方向性が与えられた。つまり美術という概念によって従来の絵画や、彫刻などの制作技術が統合されるとともに、視覚重視の芸術、生活を離れて純化された芸術がその枠内に取り込まれた。また美術のあり方については博覧会、博物館、学校

などを通じて体系化され、規格化され、一般化されたのである。そうして美術と非美術の境界が設定され、さらにかかる規範への適応如何が制作物への評価を決し、さらにはそのような規範が公認され、自発的に遵守され、反復され、伝承され、起源が忘却され、ついには規範の内面化が成されると指摘している。このことは従来見られた芸術の遊びの要素、生活に結び付く要素、個人の好みによる収集の基準、それに関係する分類基準などを廃し、芸術の合理化、規格化の方向、格調性追求の方向に向かわしめることになる。

またこれとは別に国粹的な観点から絵画を日本画、洋画の二つの部門に区分し、日本画の純粹性を維持しつつ、芸術の圏域における洋画に対する日本画の位置をより高かめてきたことも制度上注視すべきことである。

こうして形成された明治期の芸術の制度化は、戦後アメリカの占領政策などによって以下にみるように一部の改定がなされるが、基本的な部分については今日でも残されている。

即ち「文展－帝展」は戦後文部省によって「日展」として開催されるが、アメリカの総指令部民間情報局より、日展の民主化が示唆された結果、日本芸術院と会員有志によって組織される日本美術展覧会運営委員会の共催となり、半官半民の状態になった。さらに昭和33年（1958）に社団法人日展となり、長い官展としての歩みをやめ、少なくとも形の上では民間在野団体と変わらない美術団体になった。しかしその体制と体質は容易に変わるものではなかった。また国が主宰する日本芸術院との関係も依然として深く、日展のトップにある理事、常務理事、事務局長、理事長の役職が、芸術院賞、芸術院会員、さらに文化功労者、文化勲章と、国の定める位置づけと結び付くのである。このことはかつて文展－帝展の時代の国家、文部官僚による直接的な管理から、叙勲による間接的な管理に制度化されたと見るべきであろう。

以上明治以降の我が国の芸術は、芸術家、あるいは広く国民の側から内発的な必要性によって生まれた制度ではなく、多分に国策的な意味から国家によって意識的に制度化されたものである。そして芸術の圏域においてその効力を発揮してきており、今日においても間接的ではあるが、引き続き継続的に進められている。芸術の自律性という視点に立てば国家による芸術の擁護と支配という両義性が見られ、国家権力という政治的価値による他律性のなかでの芸術の自律性が維持されているという限界が見られるのである。

以上は国家或いは地方公共団体による美術団体への関与と支援とも言える。具体的には美術家達の作品の発表の場の提供と、集団自体の運営の援助が中心になる。またこうした芸術の擁護に関しては、民間による補完的な支援も見られる。それを大別すると新聞その他のマスメディアを中心としたメディア活動、及びイベント活動があり、別に民間企業を含むパトロン、コレクター、画商などの経済的支援化活動が揚げられるが、その詳細については紙数の関係で割愛することにしたい。

3. 芸術をとりまく今日の状況と、制度への批判

以上から文化的価値の制度化には、何らかの装置的なものを必要とすることが判明した。またそれは理念の純粋性を極力維持するための方法でもある。

この場合装置的なものとは、美術館を設けたり、美術展を定期的に開催したり、美術教育を徹底したり、そのための経済的援助をすとかといったことが該当する。こうした装置を支えた制度の一つがアカデミーであり、その理念が芸術の自律性であり、より具体的にはアカデミー美学である。またアカデミー美学を核として制度化された一つの圏域が形成される。その圏域には機能的に分化した専門的な装置が存在し、その関係者が集まってくる。こうした装置は文化的価値を支援するために設けられるのであるが、個人、集団、さらに国家権力はそれぞれが自己目的を有し、制度を通じてその目的を達成しようとする。しかもその歴史的経過のなかで初期の制度化の目的とは異なる動きが見られるようになる。こうした制度に対しては批判的意味を込めて「アカデミー」と称されることが多い。

もともと芸術は、芸術家の内的、創造的なものであるから、本来制度的なものとは合い入れない性格のものである。芸術の自律性とはそれ自身に価値を求めるもの、それ自身の中に規則を持つべきである。従って外部的な価値、あるいはそれに基づく制度に対して、当然対立部分が生じてくるものである。しかも既に文化領域において考察したように芸術はその内部において合理化を求め、自由を主張し、芸術自身が自己矛盾を抱えながら存在しているのであるから、必然的にその時々との制度と摩擦を生じることになる。「現代芸術」などと呼ばれる芸術の自己運動は、芸術の概念の拡大を惹き起こすとともに、動揺を伴うことになり、既成の芸術ならびにそのその制度との軋轢を引き起こすのである。

さらに外部的な諸条件が芸術の自律性、並びにその制度化に複雑な影響を与えることになる。我々は先に芸術の自律性と国家権力の関係について考察してきた。従来の社会学は全体社会を考える場合に、暗黙のうちに国家を考える場合が多かった。しかし今や国家の枠組を越えた地球規模の視点が求められる。また従来の西欧の近代化を中心とする視点にも批判が生じ、より包括的な視点が求められる。

芸術は自由に国境を越える。今日のメディアはその状況に一層拍車をかける。

韓国元文化相李御寧（イー・オリョン）が言うように「誰もがもつとうまく西欧の曲を西欧の楽器で演奏するのが、アジアの運命を決定した時代があったが、脱近代化の新しい時代にはアジアの曲をアジアの楽器で歌うことによって、世界の文明の共生の道を開いていかねばならない。しかもその歌は、今まで聞いたことがなかった感動を世界の人々に送るものでなければならない」（朝日新聞 1994・2・13）のである。

こうしたグローバル化の問題の背景には、現代の社会が抱える多くの問題が関係する。W・ベンヤミンが指摘するように「複製技術の進んだ時代のなかで滅びゆくものに作品のもつアウラ」

がある。このプロセスこそが現代の特徴であり、「これまでの一回限りの作品に代わり、同一の作品を大量に出現させるし、こうして作られた複製品がそれぞれの特殊な状況のもとに受け手に近づけられることにより、一種のアクチュアリティを生み出す」¹¹⁾ ことになる。

その結果かつて聖的で、非日常的領域にあった芸術が、再び生活の場に移され、遊びに近い位置付けで享受され、日常的な存在として捉えられるようになってきている。

V・ゾルパークは第二次世界対戦以降の美術の新しい系列の発達を、ファッション・マーケティングによって促進された衣服のスタイルの切り替えと同類とし、次の用に説明している。「現代社会の構造はスタイル、メディア、芸術形式の現代的な異種混合が地球規模において容易に、相互交流なされるのである。そのような意味において、最近の事情は、電子的な革新の基礎の上に、文化的な要素を瞬時に伝達する地球村の緊急時を予見していたM・マルクハンの幻想を満たしている」¹²⁾ としている。以上の指摘はまさに現代の芸術のカオス的な状況を伝えるものである。そうして彼は別のところで「アカデミーの人達や、制度の番人は軌道にある。しかし彼等はその力の利用によってすら芸術的なアイデアの拡散を完全には統制できない」¹³⁾ としている。

しかしこうしたアカデミズム批判は既に一般的であり、多くの人達が認めるところであるが、ここでは別の疑問を指摘したい。

現代社会の構造のなかで、芸術の概念が拡大し、動揺し、ある意味でカオス的な状況をもたらしている。本来かかる体制を批判し一時的には活況を呈した「現代芸術」の方が、現状では一部を除いて当時の力を失っている。それに比較するとあれほど批判されていた所謂アカデミー美学が今日なお営々と存続し、引き続き外形的には活況を呈している。多くの批判を受けながら、今日なお「アカデミズム美学」が存続し続けていることに芸術社会学の立場から興味がある。確かに現代のアカデミズムは「現代芸術」の一部を制度の中に取り込み、それ自身巧みに変質し続けている。そのことが逆に「現代芸術」をしてその存在基盤を脆弱化し、迫力を失わしめるという結果を招いている部分もある。ここに権力と結び付く制度そのもののしたたかさが見られる。

確かに「現代芸術」は常にその先端性を発揮し続けねばならないし、合理化を追求し続けねばならない。それは造形要素への分解であり、結果的には自己否定の苦闘のなかに立たされる。こうした状況では制度としての継続性は期待できない。仮にその芸術作品自体が古典的位置を確保するとするならば、本来の現代芸術の意義を失うことになる。その意味ではアカデミズム美学は絶えず批判を受けながらも、継続化し、制度化され続けることになる。ここに芸術学や、美術史などと芸術社会学の視点の差が見えてくる。文化的領域においてのみ芸術を捉える場合は、ともすれば芸術を発展史的に捉え、その時代的特性を浮き彫りにし、現代性のみに脚光を当てようとする。そうして過去から存続する集団の継続性のなかでの改変を無視しがちである。芸術学や美術史と異なり芸術社会学の視点においては総合的にその多様性を捉え、さらにその時代の全体の社会構造を捉えることが求められるのである。その意味では多くの批判の中でア

カデミー美学が存続し、それなりの活況を呈している今日の状況について分析的にとらえることが必要になる。

4. 制度の変質と芸術の自律性との関係

既に考察してきた通り文化的領域にみる理念を、個人的領域において内面化し個人がその主体性を発揮するとともに、集団的領域において共有化し、制度を裏側から支えることによって、制度面の形式化を抑制し、意味一貫的な構造を生み出すことが期待された。

しかしこうした期待にも係わらず、個人の積極的な作用が、集団、社会の側に受容され、制度化されると、制度化された対象は本来の期待とは別に個人から離れた別個の存在となり、独立して機能する。

P・L・バーガーはこの過程を「客体化」として捉え、個人の積極的な作用が共同生活の場にとどまり、結果的に逆に個人に対して外的で規範的な現実に変化するとしている¹⁰。

もともと文化は人間存在の主観意識に由来しているのであるが、しかし、一度造られたからにはその意のままに再吸収できない、客観的な存在になるところに特徴がある。

例えば芸術作品はそれ自身独立的なものであり、例え芸術家といえども制作終了後、作品が彼の手元を離れると同時に彼から離れた存在になる。同様のことは他の文化においても見られるところであり、言語は個人の意思と離れてそれぞれの持つ文法により支配されているし、価値は価値として主張され、社会がそれを容認した時点で、以後これを犯すと罪の意識をもたらす。また制度はもともと人間によって生み出されたものであるが、逆に人間を拘束し、規制するものとして立ち現れる。つまり人間が文化を造るのであるが、逆に文化は個人の外側に独立し、独自の働きによって人間を拘束するのである。それはバーガーの言う客体化の部分に当てはまるが、このなかには文化的領域で扱った理念の部分も関係している。

既に見てきた通り、芸術の場合制度そのものは文化的領域における芸術の自律性に見た理念的秩序と、制度化の過程における国家その他による作為的秩序の二面がある。個人、集団において理念的秩序観が共有化され、作為的秩序を裏側から支えるような制度が望ましい。

理念的秩序観と作為的秩序観との違いはP・バーガーの言うコスモスとノモスの関係に近いものを現出する。彼の場合、コスモスは象徴的に表現される宇宙的秩序を表し、宗教によって神聖なるコスモスが確立されることによって、アノミーに脅かされる日常世界であるノモスを保護しようとする図式になる。この点彼岸的世界の宗教と異なり、芸術の場合はあくまでも此岸的世界であるために、象徴性と同時に論理性を求められる部分が多い。フランスや日本における芸術の制度化は、テュルクムにおける原始社会における制度とはその生成においてやや異なってくる。それは「上からの制度化」による作為の意志性が見られ、自然発生的ではないために、制度としての透明性は確保されている。それは近代的な思考法によるものと言える。

このように作為的秩序観には作為の意志性が見られ、制度の透明性が確保されているものであるが、しかし歴史的経過のなかで変質し、次第に本来の透明性、意志性が失われていく。そしてデュルケムが指摘したように、先行世代からの既成物のかたちで受け継がれていくことによって自問しても不明の部分が増加していく。

芸術の制度化の場合も、理念的秩序と作為的秩序の相互作用のなかで歴史的経過を経て質的变化をもたらして来ている。文化的領域において芸術の自律性が芸術至上主義に発展したように、芸術に関する理念的秩序が芸術の神秘性、芸術の信仰性と関連し、部分的に象徴的秩序観に変質する。そうして象徴的秩序観に裏付けされた作為的秩序が単に制度上の正統性の位置付けに形式化されていく。それは制度が持つ擬制性 (fiction) と関係する。それと同時に現実的には美術アカデミーとして制度化された芸術家集団の官僚制組織にも連なっていく。先に見た日展のトップの役職と国の叙勲制度との結び付きもその一つである。官僚制組織にはその合理性とともに、逆機能も見られ種々の弊害もあり、批判の対象とされる。しかし官僚制が一度完全に実施されると、それは破壊することがもっとも困難な社会組織でもある。事実今日まで伝統的な芸術家集団が多く批判に係わらず、その批判を吸収し、適度の浄化作用を繰り返しながら存続し続けている。ベック、及びギデنزによれば、「モダニティは近現代社会は歴史の殆どを通じて、一方では伝統を解消しながら、伝統そのものを作り直してきた」¹⁵⁾ とし、その作用は国家の権力の正当化に不可欠としている。欧米社会の内部について指摘しているが、我が国の場合も同様の傾向は見られる。

アカデミー美学も批判は批判として吸収し、徐々にではあるが絶えず変質し続けることによって、伝統そのものを作り直し強固な基盤を形成している。最近のこうした芸術的状况に対して、理念的秩序の視点から、芸術家の芸術に対する理念的な追求が不足しているという批評家たちの批判も見られるが、仮にそれを認めるとしても、その責の全てを芸術家に押しつけることは問題である。芸術的状况は芸術史上の評価だけでなく、批評家も含めた芸術界そのものとの関係のなかで構造的に捉えて行かねばならぬ性質のものである。

むすびに代えて——各領域とその統合的視点

以上「芸術の自律性」を巡り、芸術の圏域について考察してきたが、それはまた「文化的価値と制度化」の変化過程を追うことになった。要約するならば、その変化過程は次の4つの過程に分類できるのではなからうか。これを統合的な視点から図示すれば、図1のように描きうるのではなからうか。

1) 芸術の合理化過程とその緊張

芸術の歴史的発展の過程を見ると、当初芸術は呪術・宗教などに含まれ、文化的価値特有の伝統的複合化が見られるが、次第に芸術として純粋化・独立化を進め、自律化する。

こうした状況は他の諸価値との緊張関係をもたらす。また内部的には合理化が一層進み、要素化、断片化をもたらし、自壊的な形での解体の危機を迎える。

2) 芸術の自律性による意味一貫性とその阻害

芸術の自律性は、文化的価値として個人的領域では意味的根拠、社会的領域では集団目標の妥当性の根拠、制度に対する正当性の根拠として作用、各領域を貫徹する指向を持つ。つまり芸術の自律性による意味一貫性を期待するが、各領域の基盤にはそれぞれの機能性があり、阻害要因になる。

3) 芸術の自律性に伴う制度化と役割分化、組織化に伴う官僚制化

芸術の自律性維持のためアカデミズム美学の制度化が進められ、専門化、役割分化が進む。制度化の初期の目的は、歴史的経過のなかで次第に変質し、功利化、利権化が見られる。また制度化にともなう組織化は官僚制を生み出す。それはある意味で世俗化の進行でもある。

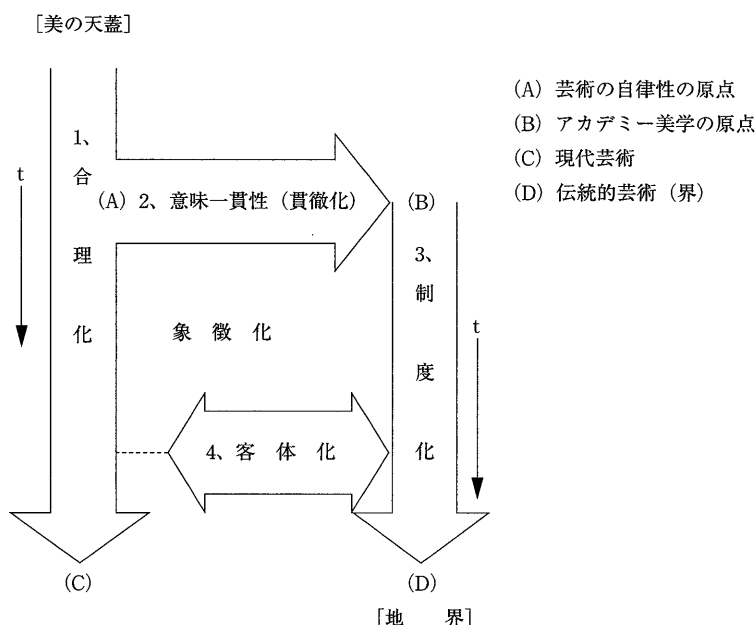
4) 理念的秩序観の象徴的秩序観への変質と作為的秩序観の客体化

歴史的経過のなかで文化的価値としての理念は、象徴的意義に変質しながら各領域にその意味性を保持、作為的秩序観は制度的に権力に結びついた威信によって武装される象徴性と威信とが結び付き、官僚制の頂点において結実、制度の強化を図る。

以上の変化過程が、芸術圏域の歴史的経過と現状分析から考察することができた。

それは一般的な文化的価値と制度との関係についても当てはまると考えられるが、今後機会を見つけさらに研究することにした。

〔図1「芸術の自律性」をめぐる変化過程〕



〔引用文献〕

- (1) Émile Durkheim, Les règles de la méthode sociologique, Presses Universitaires de France 1937
Preface P.22
E・デュルケム著 宮島喬訳『社会学的方法の規準』岩波書店 1978年 3頁
- (2) Robert Morrison MacIver, Community, Frank Cass & Co, Ltd. 1970. p.153~154.
R・M・マッキーヴァー著 中 久郎 松本通晴監訳『コミュニティ』ミネルヴァ書房 1975年
177頁
- (3) Émile Durkheim, ibid. Preface p.14.
前訳書『社会学的方法の規準』26頁
- (4) Pierre Bourdieu, Questions de Sociologie.
P・ブルデュー著 田原音和監訳『社会学の社会学』藤原書店 1991年 267、282頁
(参考) 長谷正人 「文学と芸術の社会学」 岩波講座 現代社会学 8 1996年 197頁
- (5) 三木清著『構想力の論理』 三木清全集 第8巻 岩波書店 1967年
- (6) Pierre Bourdieu, Les règles de L'art. Seuil. 1992 p.318.
P・ブルデュー著 石井洋二郎訳『芸術の規則-1』 藤原書房 85頁
- (7) Ibid., P.242. 前掲訳書 『芸術の規則-1』 267頁
- (8) Edited by Bernard & Myer's "Dictionary of Art" McGraw-Hill Book Company.
監修 佐々木英也 「オックスフォード西洋美術事典」講談社 1989年
- (9) 大沢寛三著『日本西洋事始め』PHP研究所 1987年 118~122頁
- (10) 北沢憲昭著『眼の神殿』美術出版社 1989年
- (11) Walter Benjamin, Werke Band 2, Suhrkamp Verlag KG, Frankfurt.
W・ベンヤミン著 佐々木基一編集解説『ベンヤミン著作集 2 複製技術時代の芸術』 昌文社
1970年 14頁
- (12) Veral Zolberg, Constructing a Sociology of the Arts. Cambridge University Press. 1990年 p.191.
- (13) ibid., p.190.
- (14) Petter L. Berger. The Sacred Canopy: Elements of A Sociological Theory, Double day & Company, Inc,
1969, P.3~28
P・L・バーガー著 藺田 稔訳『聖なる天蓋-神聖世界の社会学』 新曜社 1979年 3~42頁
- (15) By Urieck, Anthony Giddens, Scott Lash, "Reflexive Modernization" Polity Press 1994
A・ギデンズ「ポスト伝統社会に生きること」U・ベック、A・ギデンズ他『再帰的近代化』 而立書
房 1997年 106頁

(おおつか はるお 佛教大学総合研究所研修員・佛教大学非常勤講師)

(指導教授：倉橋 重史教授)

2002年10月16日受理

